
*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-40>

Bernis Epistel vom *Prete da Povigliano*

Bemerkungen zu einem frühen Beispiel des heroisch-komischen Genus

Francesco Berni, den schon sein Florentiner Landsmann und „Schüler“ Anton Francesco Grazzini zum „Maestro e padre del burlesco stile“ erhob¹, gilt seit langem als der „erfolgreichste, weil spassigste“ Opponent des Petrarkismus, d. h. als der Anti-Petrarkist *par excellence*². Dieser Ruhm gehört ihm – wie insbesondere die auf verschiedene Art parodistischen Sonette *Un dirmi ch'io gli presti e ch'io gli dia*³, *Piangete, destri, il caso orrendo e fiero* oder *Chiome d'argento fino, irte e attorte* belegen – durchaus mit Recht; doch wird die komplexe Gestalt der *poesia bernesca* von ihren antipetrarkistischen Tendenzen andererseits auch nicht allein bestimmt. Daß sie keineswegs kontinuierlich und speziell auf die Lyrik Petrarcas oder Bembos bezogen sein kann, verraten bereits die bevorzugten metrischen Formen des Sonetto caudato und des Terzinen-*capitolo*, die für eine direkte Kontrafaktur petrarkistischer *Rime* kaum geeignet erscheinen. In ihnen manifestiert sich die relative Eigenständigkeit eines burlesken Genus, dessen Tradition hinter Bembos Systematisierung der Petrarcaschen Liebesdichtung zurückreicht. Im Rahmen der Gattung Burleske steht die *poesia bernesca* wohl auch – um mit Grazzini zu sprechen – in Opposition zu den „Petrarcherie“, „Squisitezze“ und „Bemberie“⁴; aber letztlich bildet diese Referenz gewissermaßen bloß die Metonymie eines umfassenderen und allgemeineren Widerspruchs. Er richtet sich zur Erzeugung komischer Effekte gegen Sprache wie Inhalte des hohen Stils überhaupt, und daher wird gerade die petrarkistische Lyrik von ihm mit Vorliebe immer dort getroffen, wo sie als hoher Stil der Liebesdichtung an prononciert heroisch-epischen Haltungen teilhat⁵.

1 Vgl. *Il primo libro dell'opere burlesche* del Berni, del Casa, del Varchi, del Mauro, del Bino, del Molza, del Dolce, del Firenzuola, Usecht al Reno (i. e. Roma) 1771, S. XI.

2 Vgl. z. B. H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964, S. 320f.

3 Vgl. zur Bembo-Anspielung dieses Gedichts U. Schulz-Buschhaus, „Satire oder Burleske“?, *RF* 87(1975), 427–441, bes. S. 434ff.

4 Vgl. *Il primo libro*, a.a. O., S. VIII.

5 Zum Bemühen um eine bewußt episierende und didaktisierende „Gattungsanhebung“ der Lyrik, einem der Hauptmotive des ‚klassischen‘ Petrarkismus, vgl. A. Noyer-Weidner, „Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht“, *RF* 86 (1974), 314–358.

Demnach braucht nicht zu verwundern, wenn Bernis *Rime* sich über weite Strecken in höherem Maß und in spezifischerer Weise anti-episch als anti-petrarkistisch darstellen. Besonders auffällig tritt ein solcher anti-epischer Zug bei einem der berühmtesten Terzinenstücke hervor: dem als Versepestel an Gerolamo Fracastoro adressierten *Capitolo del prete da Povigliano* („Udite, Fracastoro, un caso strano“) ⁶, das folglich in mancher Hinsicht dem später verbreiteten heroisch-komischen Genre den Weg bereitet. Unter allen Bernischen Capitoli hat es stets das meiste Lob erhalten und zugleich die größte literarische Wirkung gezeitigt. So ergibt es schon für Menzini's prä-arkadische *Arte poetica* das jedem „giocosio Poeta“ vorbildliche Muster ⁷; von der Kritik des 20. Jahrhunderts wird es als „capolavoro del Berni“ angesehen ⁸, und Francesco Flora riß es gar zu dem poetisch beflügelten Lob hin: „Il capitolo del prete da Povigliano [...] è d'un riso luminoso e fervente, come il crepitio dei chiari vini che spumano“ ⁹. Eine bemerkenswerte Fortüne erlangte das *capitolo* außer in Italien vor allem in der französischen Literatur. Dort wurde es einmal durch die Rezeption von Mathurin Régniers zwölfter Satire zum Archetyp des Motivs *Le mauvais gîte*, das noch in Gides *Les caves du vatican* bei den tragikomischen Kreuzzugsabenteuern des Amédée Fleurissoire wiederkehrt. Zum anderen hat es durch die Kontrastfigur zwischen großartigem Versprechen und kümmerlicher Einlösung unverkennbar Boileaus dritte Satire über den *repas ridicule* beeinflusst, wie überhaupt aus den *opere burlesche* des Cinquecento mehr an Lacheffekten in Boileaus „klassische“ Satirendichtung eingegangen zu sein scheint, als allgemein vermutet wird ¹⁰.

Offenbar hat nun beides, die literarhistorische Fortüne und die literaturkritische Anerkennung, mit dem heroisch-komischen Charakter unseres Stückes zu tun. Deshalb soll es der folgenden Interpretation darum gehen, ihn als den höchst kunstvoll organisierten Grundzug des *capitolo* aufzuweisen. Dem bisher Gesagten zum Trotz ist das kein ganz müßiges Unterfangen, da die Kohärenz des literarischen Verfahrens hier ja noch nicht in jener Evidenz zutage liegt, wie das dann bei den späteren, parodierenden

6 F. Berni, *Poesie e prose*, criticamente curate da E. Chiòrboli, Genève-Firenze 1934, S. 115–123. Nach dieser Edition wird mit Angabe der Verszählung zitiert.

7 Vgl. B. Menzini, *Poetica e Satire*, (ClassiciItaliani), Milano 1808, S. 76: Che se d'un stil più casalingo, e piano/ Vuoi gir contento, come verbigrizia,/ Udite Fracastoro un caso strano./ Io te 'l concedo [...].

8 Vgl. etwa *Rime del Berni e di Berneschi del secolo XVI*, con introduzione e commento di G. Saviotti, Milano 1922, S. 69.

9 F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1972 (1. Aufl. 1940), Bd. II, S. 727.

10 So hat Boileau sich zu dem berühmten Reim-Witz der zweiten Satire (vgl. bes. V. 19f.: „Si je pense exprimer un Auteur sans défaut, La raison dit Virgile, et la rime Quinault“) wahrscheinlich durch einen formal ähnlichen Effekt im *Capitolo della Fava* des bernesco Giovanni Mauro inspirieren lassen, welcher indessen inhaltlich nicht auf die literatursatirische Pointe aus ist, sondern bezeichnenderweise auf eine obszöne burla erotischer Verkehrung (vgl. *Il primo libro*, a.a. O., S. 183): Credo, che non sia vergine, nè sposa [...]/ Che non colga la Fava anzi la rosa, [...]/ Nè fanciullo da latte tolto appena,/ Che non se n'empia (io volea dir la pancia)/ Ma la rima mi sforza a dir la schiena.

oder travestierenden, Entwicklungen der Gattung üblich wird¹¹. Von den Regelmäßigkeiten, aber auch von den Mechanismen bekannterer Epenparodien und – travestien ist das *Capitolo del prete da Povigliano* jedenfalls weit entfernt, weshalb man ihm manchmal einen Mangel an kompositorischer Einheit explizit zum Vorwurf gemacht hat: bei allen brillanten Details fehle ihm „una vera unità artistica e un centro verso cui tutto converga“¹². Solche Kritik erkennt, daß eine kompositorische Einheit, die der Textoberfläche unmittelbar abzulesen wäre, mitnichten die Absicht des Autors ausmachen konnte. Denn einerseits folgt er dem Usus der *diversitas*, die den kolloquialen Gattungen von Satire und Versepistel seit altersher eigentümlich war¹³; andererseits ist er selbst – noch über die gattungsspezifischen Konventionen hinaus – um eine Poetik des capriccio bemüht, die mit Nachdruck im *Capitolo in laude d'Aristotele* formuliert wird¹⁴ und jede allzu offenkundige Folgerichtigkeit des Werkaufbaus von vornherein zu vermeiden sucht.

Wenn wir dem heroisch-komischen Grundzug im *Capitolo del prete da Povigliano* nachgehen, soll das also nicht zu einer Demonstration formaler Rundung und Geschlossenheit führen, sondern Tendenzen erkennen lassen, welche unterhalb des Niveaus deklarerter syntagmatischer Varietas wirken. Der erste Eindruck, den das capitolo vermittelt, ist nämlich in der Tat ein Effekt von „capricci ch'a mio dispetto mi voglion venire“. Zwar bildet der „caso strano“, über den da berichtet wird, an sich einen halbwegs plausiblen dihegetischen Zusammenhang; doch erscheint er im narrativen *discours* dann keineswegs so konsequent strukturiert, wie das von der schlichten *histoire* her eigentlich zwingend wäre.

Am Anfang spricht alles in Übereinstimmung mit dem Titel für eine Protagonistenrolle des aufdringlichen Priesters, der ohne Zweifel nach dem *garrulus* der Horazischen Satire modelliert ist. Gemäß dem Motto „docti sumus“ (*Sermones* I 9, 7) spielt er den humanistisch Gelehrten und bemächtigt sich – *arrepta manu* – auf unangenehme Art des Erzählers und seines Freundes Adamo (vgl. V. 46ff.), um die beiden, wie er prahlt, aufs köstlichste zu beherbergen. Es sieht aus, als hätten wir eine der im Cinquecento geläufigen Pedantensatiren vor uns¹⁵; denn der Priester rühmt sich grobschlächtig affektiert (V. 37f.):

– Non son [...] di lettere ignaro;

11 Vgl. zu ihnen die begriffs- und gattungsgeschichtlichen Bemerkungen von W. Hempel, „Parodie, Travestie und Pastiche“, *GRM* 46(1965), 150–176.

12 So Riccardo Dusi in: F. Berni, *I Capitoli*, introduzione e commenti di R. Dusi, Torino 1926, S.66.

13 Zur „summa inaequalitas“ (Polizian), welche die schon von Juvenal als „farrago“ (Mengfutter) charakterisierten Gegenstände der *saturae* auszeichnen sollte, vgl. einige poetologische Belege bei K. Meyer-Minnemann, *Die Tradition der klassischen Satire in Frankreich*, Bad Homburg v. d. H. – Berlin – Zürich 1969, S. 29ff.

14 Vgl. F. Berni, *Poesie*, a. a. O., S. 139 und 142.

15 Vgl. dazu A. Graf, „I pedanti“, in: A. G., *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1926, S. 137–174.

Son bene in arte metrica erudito –,

Der Komposition fehlt es also weder an überraschenden Exkursen noch an Motiven, die sich – leichthin angespielt – rasch als blind erweisen. Damit demonstriert sie jenes Bild anarchischer Freizügigkeit, welches dem Selbstkonzept des Burleskdichters entspricht und am prägnantesten wohl in dem folgenden, geradezu surrealismushaften, poetologischen Prinzip festgehalten worden ist¹⁶:

Sappi [...] che quest'è 'l bello:
Non si vuol mai pensar quel che si faccia,
Ma governarsi a volte di cervello.

Dennoch sind anderenorts, beispielsweise beim *a-contrario*-Auftakt der Pest- und Schulden-Enkomien, derart kalkulierte kompositorische Pointen zu beobachten, daß es schwerfällt, den Autor hier strikt beim Wort zu nehmen. Und tatsächlich lassen sich neben den Signalen eines kapriziösen „governarsi a volte di cervello“ ohne Schwierigkeiten auch gewisse einheitsstiftende Elemente finden, die der gattungsspezifischen epistularen *diversitas* diskret entgegenwirken, um sie zu kontrollieren und erst eigentlich mit Spannung zu erfüllen. Ein solches untergründig unifizierendes Element ist z. B. die betonte Wendung an den Adressaten. Sie bleibt dem *récit* des grotesken Abenteuers nicht äußerlich, sondern gibt ihm eine eigentümliche Perspektive, welche durch den Status Fracastoros als Arzt und humanistischer Literat (dem wir ja das Lehrgedicht, oder besser: Lehrepos *De morbo gallico* verdanken) geprägt wird¹⁷.

In beiden Qualitäten, den medizinischen wie den epischen, ist der Adressat während des gesamten Berichts mehr oder weniger präsent. Zu Beginn gilt die ausgesprochen respektvoll vorgetragene Anrede – Bernis Herr, der Bischof Giovan Matteo Giberti, ist bezeichnenderweise „vostro amico e mio padrone“ (V. 4) – vor allem dem lateinischen Autor. Als der Priester sich pedantisch aufbläht, spricht er nämlich einerseits kommentierend von Homer und Vergil, andererseits – offenbar vorwitzige kritische Urteile formulierend – von Sannazaro und eben Fracastoro (V. 34ff.):

Tutto Vergilio et Omero ci espone,
Disse di voi, parlò del Sannazaro,
Nelle bilancie tutti dua vi pose.

16 F. Berni, *Poesie*, a. a. O., S. 139.

17 Die Bedeutung des Adressaten für Stil wie Argumente des *Capitolo* ist auch schon von Dusi bemerkt worden, der freilich nur die Rolle des Arztes, nicht die ebensosehr komplementäre wie kontrastive des humanistischen Literaten hervorhebt. Vgl. F. Berni, *I Capitoli*, a. a. O., S. 65f.

So wird sicherlich der ganze (für Berni ungewohnt dichte) rhetorisch-philologische Aufwand der Epistel durch die Person des Briefempfängers motiviert: sie regt zu den Allusionen auf die elegische „rixa“ des Properz an (vgl. V. 157ff.), provoziert die bereits erwähnte gelehrte Erörterung des Wortes „Inarime“ in *Aeneis* IX, 716 und wird am Ende, wenn der Respekt nachläßt, auch ein wenig ausgespielt, verspricht Berni doch im Namen seines Begleiters noch das superhumanistische Kunststück einer griechischen Novelle oder Epistel über das Nachtlager (V. 208ff.):

Faretevela (la festa, U. SB.) dir, poi che la è bella:
M' è stato detto ch'ei ve ne ha già scritto,
O vuol scrivervi, in greco una novella.

Nicht weniger deutlich zeigt sich die Präsenz des Arztes. Setzt der *Autor* Fracastoro gewissermaßen das hohe Register epischer Rhetorik und Erudition in Bewegung, so kann der *Arzt* die dezidiert „niedrigen“ Momente burlesker Unappetitlichkeit begründen. Das ist der Fall, wenn die medizinische Praxis den Überbietungsvergleich erstellt, welcher die verdächtig trübe Konsistenz des priesterlichen Weines unterstreichen soll (V. 118ff.):

Non deste voi bevanda mai molesta
Ad un che avesse il morbo o le petecchie
Quanto quell'era ladra e dionesta.

Der Gedanke an den Arzt mag auch den Blick für mancherlei unhygienische Zustände, etwa die „credenza [...] nel necessario“ (V. 100), schärfen, und zweifellos bestimmt er die Argumente des *capitolo*-Schlusses: zunächst die bilderreich hyperbolische Selbstdiagnose nach den Schlachten der Nacht (vgl. V. 211–228), darauf die Phantasie von Rache und Bestrafung, zu der Fracastoro sich mit einem „Tintenklister“ bewaffnen müßte¹⁸.

Folglich ist in der Person des Dichters und Mediziners als Adressaten, welche Berni im einen wie im andern Status präsent hält, ein erstes Motiv für die heroischkomische Bipolarität der Epistel angelegt. Ein weiteres Motiv ergibt der burlesksatirische Haupteffekt, den das *capitolo* verfolgt: der immense Kontrast zwischen hochgespannter Erwartung und eingeschränktester Realität. Wie der Erzähler sich von dem hartnäckigen Priester mehr als eine gute Meile fortschleppen läßt, gibt er ja vor, die Pracht des Märchens zu gewärtigen (V. 51ff.):

18 Zu einem möglichen obszönen Nebensinn des *capitolo*-Schlusses vgl. G. Bàrberi Squarotti, „Introduzione“ zu F. Berni, *Rime*, Torino 1969, S. XVIII.

Io credetti trovar qualche palazzo
Murato di diamanti e di turchine,
Avendo udito far tanto schiamazzo.

Was er nach den Anpreisungen erwartet, ist ein fabulöses Schloß, ähnlich eben den Palästen der italienischen Rolandsepik. Dabei hat Riccardo Dusi entdeckt¹⁹, daß ein solcher Palast, der dem elenden Haus des Priesters in Glanz und Bequemlichkeit Punkt für Punkt gegenbildlich korrespondiert, wahrhaftig eine konkrete literarische Existenz besitzt – und zwar in Bernis eigenem *rifacimento* des *Orlando innamorato*.

Es handelt sich um den „bel palazo de cristallo“ der Najaden, in dem es schon bei Boiardo angenehm genug hergeht²⁰

Ciuffali e tamburelli a gran divizia
Sonavano ivi, e in danze e giochi e canto
Se consumava il giorno tutto quanto.

Völlig zauberhaft im doppelten Sinn des Wortes präsentiert der Palast sich indessen erst, als Berni selbst ihn mittels der „autobiographischen Stenzen“ seiner Boiardo-Überarbeitung betritt, nicht um den Tanz, sondern um die Annehmlichkeiten eines Riesenbettes zu genießen, in dem der vom ewigen Schreiben ermattete Sekretär gleichsam wie im Meer einherschwimmen kann²¹:

Di diametro avea sei braccia buone,
Con lenzuoi bianchi, e di bella cortina,
Ch'era pur troppo gran consolazione,
Una coperta avea di seta fina;
Stavanvi agiatamente sei persone,
Ma non volea colui star in dozzina,
Volea star solo, e pel letto notare
A suo piacer, come si fa nel mare.

19 Vgl. F. Berni, *I Capitoli*, a. a. O., S. 64f.

20 Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di A. Scaglione, Torino 1974, Bd. II, S. 594 (III, 7, 23).

21 *Orlando innamorato* composto già dal Sig. Matteo Maria Boiardo, Conte di Scandiano, ed ora rifatto tutto di nuovo da M. Francesco Berni, Firenze 1725, S. 333 (III, 7, 49).

Dies Bett mit seiner enormen Ausdehnung und seinen feinen Tüchern und Decken ist nun nichts anderes als die vollendete Antithese zu dem Verslag, den der Prete da Povigliano anzubieten hat. Man muß das Traum- und Wunschbild, das es darstellt, in Erinnerung bewahren, damit klar wird, was die enttäuschende Wirklichkeit in ihrer Märchen- bzw. *romanzo*-Ferne bedeutet (V. 127–135):

Era corto il canil, misero e stretto;
Pure, a coprirlo, tutti duo i famigli
Sudarno tre camiscie et un farsetto,
E le zanne vi posero e gli artigli;
Tanto tirâr quei poveri lenzuoli
Che pure a mezzo al fin fecion venigli.
Egli eran bianchi come duo paiuoli;
Dipinti di marzocchi alla divisa;
Parevan cotti in broda di fagiuoli.

Der Stilkontrast, der hier die Gegenstände oder Verhältnisse des zeit- und raumüberfliegenden *romanzo* und des engen provinziellen Lebens betrifft, setzt sich fort in zahlreichen Details der Diskursebene. Dabei gilt es vor allem, das *incipit* unseres *capitolo* zu betrachten. Obwohl an seinem epistularen Charakter kein Zweifel sein kann, beginnt es ja mit dem „Udite“, als wolle ein *cantimbanco* das Wort ergreifen, um von Orlando, Ranaldo oder Feraguto zu künden: schon dieser erste Widerspruch zwischen der Präntention des epischen „Hört“ sowie des ihm ideal entsprechenden „Cantare“ und dem dann brieflich berichteten Thema eines „caso strano“ enthält *in nuce* die ganze Zwiespältigkeit der Tonlage, auf die es Berni ankommt. Sofort vertieft wird sie durch die Qualifikation, welche der „sonderbare Fall“ im zweiten Vers erhält: er soll nicht tragisch Furcht und Mitleid erregen, wohl aber tragischkomisch gespalten „degno di riso e di compassione“ sein.

Den Grundton bei dieser Mischung beansprucht allerdings eindeutig das Lachen; denn Zeit, Ort und Akteure der Handlung werden – wie die folgenden Verse mitteilen – so epenfern wie nur möglich situiert. Die räumliche und zeitliche Weite, die uns etwa aus dem *Orlando innamorato* selbstverständlich ist, macht jetzt extremer Nähe Platz: der Kasus ereignete sich „l'altr'ier“, nicht in gehöriger historischer Entfernung und außerdem auch nicht in Paris, Spanien oder Asien, sondern unweit Verona „a Povigliano“. Was die eventuellen Helden und Paladine angeht, so ist die Rede von Klerikern, wie wir ihnen in schwankhaften, *fabliau*-nahen Novellen begegnen, einem „frate“ (V. 5) und eben dem „prete della villa, un ser saccente“ (V. 10). Damit sich deren ohnehin bescheidene literarische Dignität noch weiter mindert, wird das Personal der Expedition nach Povigliano kurzerhand zum Kollektiv von Mensch und Tier zusammengetan, wobei die Wendung „un branco di bestie e di persone“ (V. 6) den Tieren bezeichnenderweise den Vortritt läßt. Allein die Nennung von „Monsignor“ scheint eine

gewisse Würde ins Spiel zu bringen; doch zeigt der Zusatz „vostro amico e mio padrone“ (V. 4), daß sie genaugenommen lediglich dazu dient, den Sprecher oder Schreiber im gesellschaftlichen Status des Dieners zu identifizieren. Was auch immer zur Sprache kommt, deutet dies soziale Apriori an, es wird gesehen und berichtet werden aus einer Dienerperspektive, deren entschieden unheroischen Charakter vor allem die *Stanze autobiografiche* des *rifacimento* festhalten²².

Reduziert sich die Essenz des Geschehens solcherart – gerade auch im Abstand zum Status des Briefadressaten – auf die Niedrigkeit der Burleske, muß ein dem Humanisten Fracastoro angemessener *badinage* mit der Höhe epischen Stils wesentlich durch Anspielungen und Zitate in das „vorgestrigte Ereignis zu Povigliano“ hereingeholt werden. Und in der Tat: kaum je zuvor hat Berni so häufig und absichtsvoll zitiert wie bei diesem *capitolo*. Schaut man genau hin, ergibt sich sogar, daß die Zitate Kontrast- und Analogieeffekte in ungewöhnlich raffinierter Verschränkung zusammenspielen lassen. Zunächst liegt das an der bewußten Selektion des Materials der Anspielungen. So ist noch jedem Kommentator aufgefallen, daß wenigstens zwei Vergleiche, die jeweils eine Terzine umfassen, von typisch „dantesker Intonation“ sind²³. In beiden Fällen handelt es sich um Momente, in denen der Erzähler gleich dem Jenseitswanderer der *Commedia* innehält und – von Schrecken oder Furcht überwältigt – hilfesuchend um sich schaut. Einmal geschieht das, als er – hyperbolisch in Todesangst versetzt – vor seinem schmalen und unzulänglich bezogenen Bett verharret (V. 139–142)²⁴:

Qual è colui che a perder va la vita,
Che s'intertiene e mette tempo in mezzo,
E pensa, e guarda pur s'altri l'aita,
Tal io schifando quell' orrendo lezzo.

Zum anderen hat er auf ähnliche Weise schon die Kümmerlichkeit der gesamten Behausung zur Kenntnis genommen, in die er sich mit der Hoffnung, eine Art Najadenpalast vorzufinden, verlocken ließ (V. 64ff.):

Io stava come l'uom che pensa e guata
Quel ch'egli ha fatto, e quel che far conviene,

22 Sie sind – leider nur auszugsweise – am Anfang von Chiòrbolis Berni-Ausgabe abgedruckt. Vgl. F. Berni, *Poesie*, a. a. O., S. 3–7.

23 Die entsprechenden Hinweise finden sich etwa bei G. Saviotti (*Rime del Berni*, a. a. O., S. 72ff.) oder G. Bàrberi Squarotti (F. Berni, *Rime*, a. a. O., S. 108ff.).

24 R. B. Ogle („The Bernesque Satire“, *Symposium* 8, (1955), 309–320) bringt dies Bild mit *Inferno* XVII, 85–88 in Verbindung, wofür freilich strenggenommen nur die Identität des Bildrahmens („Qual è colui [...] tal io“) sowie der Reimwörter „mezzo“ und „rezzo“ spricht.

Poi che gli è stata data una incanta.

Obwohl in der *Commedia* keine direkten Parallelen nachzuweisen sind, wirkt die „impronta dantesca“ (Bàrberi Squarotti) dieser Stellen oder auch der Wendung „Convenne ivi lasciar l'usato corso, E salir su per una certa scala“ (V. 58f.) offenkundig. Dagegen lassen sich die parodistischen Übernahmen von Petrarca, die den größten Teil des Zitatmaterials ausmachen, exakt belegen. Mit überraschender Deutlichkeit ist dabei festzustellen, daß sie ohne Ausnahme nicht aus dem Canzoniere der *Rerum vulgarium fragmenta*, sondern – metrisch wie generisch adäquat – aus den *Trionfi* stammen. Auf Petrarcas allegorische Dichtung können wir ja auch bereits den zuletzt als „dantesk“ angeführten Passus beziehen; denn die Vergleichsformel „come (l') uom che“ erscheint in den *Trionfi* sehr häufig²⁵, und zumal an *Trionfo d'Amore* III, 1–3

Era sì pieno il cor di meraviglie
Ch' i' stava come l'uom che non po dire,
E tace, e guarda pur ch'altri 'l consiglie
(Unterstreichung U. SB.)

lassen eigentlich beide „dantesken“ *similitudines* unseres *capitolo* denken.

Eindeutig sind die Abhängigkeitsverhältnisse indessen bei der Wendung, welche der ersten einladenden Rede des Priesters folgt (v. 22f.):

Io che gioir di tal bestie non soglio,
Lo licenziai [...].

Sie erinnert an Petrarcas Amor-Vision zu Beginn des ersten *Trionfo d'Amore* (I, 16–20), wo der Anblick des „vittorioso e sommo duce“ (I, 13) folgendermaßen kommentiert wird:

I'che gioir di tal vista non soglio [...]
L'abito in vista sì leggiadro e novo
Mirai, alzando gli occhi gravi e stanchi.

Il prete grazioso, almo e gentile
Le lenzuola fé tór dell'altro letto:
Come fortuna va cangiando stile!

²⁵ Vgl. z. B. *Trionfo d'Amore* I,88, III, 107 oder *Trionfo della Pudicizia*, 106.

Ihren Gipfel erreicht die Epenparodie in der Episode des Kampfes mit einem Heer von Insekten und Ungeziefer. Sie wird schulmäßig eingeleitet durch eine *invocatio*, die einerseits – wie es sich gehört – Apollo und die Musen, andererseits – etwas weniger seriös – Bacchus und das aus der *Aeneis* (IV 146) bekannte Volk der „tätowierten Agathyrser“ („*picti Agathyrsi*“) anruft, welchem sich der bald von Flöhen und Wanzen tätowierte Erzähler offenbar schmerzlich zugehörig fühlt (V. 145–150):

O Muse, o Febo, o Bacco, o Agatirsi,
Correte qua, ché cosa si crudele
Senza l'aiuto vostro non può dirsi;
Narrate voi le dure mie querele,
Raccontate l'abisso che s'aperse
Poi che fûrno levate le candele.

Dem schallenden Auftakt schließt sich ein nicht minder emphatischer Überbietungsvergleich an (V. 151–156):

Non menò tanta gente in Grecia Serse,
Né tanto il popol fu de'Mirmidoni,
Quanta sopra di me se ne scoperse:
Una turba crudel di cimicioni,
Dalla qual, poveretto, io mi schermia,
Alternando a me stesso i mostaccioni.

Es ist das aber, was bislang kein Kommentator bemerkt zu haben scheint, fast der gleiche Überbietungsvergleich, mit dem Petrarca im *Trionfo d'Amore* (II, 136ff.) den Zug der großen Liebenden eröffnet, so daß sich die „turba crudel di cimicioni“ nun geradezu als Gegenstück der „amanti ignudi e presi“ präsentiert:

Non menò tanti armati in Grecia Serse
Quant'ivi erano amanti ignudi e presi,
Tal che l'occhio la vista non sofferse.

Daß hier ein Entwurf konsequenter Kontrafaktur vorliegt, bestätigt unmittelbar darauf die nächste Terzine. Sie bringt den Kampf des Gastes gegen die „cimicioni“, „pulci, piattole e pidocchi“ nämlich in Verbindung zum Liebeskampf des Properz mit seiner Cynthia (*Elegiae* II, 15, 4), von dem man weiß, „*quantaque sublato lumine rixa fuit*“ (V. 157–160):

Altra rissa, altra zuffa era la mia,
Di quella tua che tu, Properzio, scrivi
In non so qual, del secondo, elegia.
Altro che la tua Cinzia aveva io quivi!

Die komische Kontrastwirkung, die alle solche Anspielungen erzeugen, bedarf kaum einer längeren Kommentierung. Wo bei Berni Wanzen und Läuse aufmarschieren, wird das Ich Petrarcas der illustren Liebespaare ansichtig; wo der eine vor Schrecken über Enge und Schmutz stehenbleibt, hat der andere sein Herz „pieno di meraviglie“; wo sich dem einen ein lästiger Pedant aufdrängt, darf der andere den höchsten Herrn Amor schauen. So erhält die peinliche Alltagserfahrung, wie sie die Burleske tradiert, ihr Relief dadurch, daß sie beständig gegen den Hintergrund der *visione amorosa* gehalten wird: angesichts des Liebesgotts und der ihm ergebenen Knechte erweist sie sich als lächerlich blasphemischer Widerspruch, der nicht abläßt, den *Trionfo d'Amore* zu dementieren²⁶. Gleichzeitig ist freilich zu bedenken, daß die verblüffende Konzentration von Zitaten aus Petrarcas *Trionfi* wohl auch deshalb zustande kam, weil ihnen neben dem Kontrast eine geheime Analogie zur Situation des *Capitolo* innewohnt. Zumindest hätte in deren Kontext nicht jedes beliebige Material erhabener Dichtung die gleichen Dienste geleistet: vonnöten war, damit Niedriges und Hohes partiell übereinstimmen konnten, eine Epik weniger der Aktion als vielmehr der Vision. In solcher Epik ist das Amt des erzählenden Protagonisten ja nicht, zu handeln und zu streiten, sondern – wie die *Trionfi* und die *Commedia* gleichermaßen zeigen – zu schauen und zu lernen. Mehr als zu schauen (und gelegentlich zu reden), wird jedoch auch dem Anti-Helden der *poesia bernesca* nicht gestattet; denn die Komik seines Verhaltens liegt eben in der durchgängigen Passivität und Fremdbestimmtheit, die er bei allen Bedrängnissen nie zu überwinden vermag.

Von Anfang an nehmen wir das Ich des Erzählers vorzugsweise als Objekt fremder Handlungen und Zumutungen, dagegen kaum jemals als Subjekt eigener Aktionen wahr. Thema des Briefes ist – gewiß mit Bedacht formuliert – der „caso strano [...] che [...] m'intravenne“, und darauf braucht es einige Zeit, bis der Schreiber sich nach einer kurzen Erwähnung von „mio padrone“ zum zweiten Male nennt, wohl nicht zufällig erneut im obliquen Kasus und gleichsam *en passant*. Jedenfalls ist es der Priester, der ihn anspricht (V. 13: „Poi, vòlto a me, per farmi un gran favore, Disse“), fortschleppt (V. 47: „a Adamo e me diede di piglio“) oder ins Bett zu stecken versucht (V. 106: „Quivi ci volea por quel don cotale“). Daher sind die Bewegungen des Protagonisten durchweg zwanghaft: „E bisognò per forza andar con esso“ (V.

26 Ein solches Dementi des *Trionfo d'Amore* durchzieht im übrigen das gesamte Corpus von Bernis *Rime*. Seine Haupttexte sind neben dem sogenannten *Sonetto delle puttane*, *Un dirmi ch'io gli presti e ch'io gli dia*, vor allem die *Capitoli A suo compare* – A Messer Antonio da Bibbiena (F. Berni, *Poesie*, a.a. O., S. 34–37) und *In lamentation d'Amore* (ebda., S. 172–175).

48); „Convenne ivi lasciar l’usato corso“ (V. 58) „Pur fu forza il gran calice inghiottirsi“ (V. 143). Selbst die „Visionen“, die seine spezifische „Aktivität“ bilden (vgl. V. 40 oder 122), werden einmal ins Passiv transformiert (V. 70ff.):

Mentre io mi gratto il capo e mi scontorco,
Mi vien veduto a traverso ad un desco
Una carpita di lana di porco.

Das Feld des Handelns okkupiert demgegenüber neben der Satirengestalt das Nicht-Menschliche: die Tierwelt und insbesondere die Gegenstände. Sie werden bei Berni oft personalisiert²⁷, während das Personale der Menschen zu erstarren beginnt²⁸. Zur Person wird z. B. die gerade vom Erzähler geschaute Tischdecke, indem sie im Gegensatz zur meist geschichtslosen Menschenwelt eine Geschichte erhält (V. 74–78):

Voglion certi dottor dir ch’ella fusse
Coperta già d’un qualche barbaresco;
Poi fu mantello almanco di tre usse,
Poi fu schiavina, e forse anche spalliera,
Fin che tappeto al fin pur si ridusse.

Irritierende Selbständigkeit gewinnt auch der über dem Tisch angebrachte Fliegenfächer, „questo nobil instrumento“ (V. 82), wenn er „dà nel naso altrui spesso e nel mento“ (V. 84). Die verschiedensten Küchengegenstände scheinen in der Kredenz eine Versammlung abzuhalten (vgl. V. 103–105), und das Weinglas, das „plötzlich auftaucht“ – „frisch gefirmt“ (weil noch ölig), „schwitzend“ (weil beschlagen) und „unfähig zu sitzen“ (weil am Boden beschädigt) –, entwickelt vollends ein individuelles Eigenleben (V. 112ff.):

Ecco apparir di subito un bicchiere
Che s’era cresimato allora allora;
Sudava tutto, e non potea sedere.

27 Besonders häufig natürlich in den ausgesprochenen Objektgedichten, etwa dem *Sonetto in descrizione d’una badia*, wo sich das leere Haus mit den Sprüngen im Gemäuer in die ‚anmutig‘ lachende Dame verwandelt, welche ein Purgiermittel eingenommen hat (F. Berni, *Poesie*, a. a. O., S. 92): La casa è [...] / [...] / Netta come un cristallo, / Leggiadra, scarca, snella e pellegrina, / Che par che l’abbi preso medicina, / [...] / E donna universale, / Et ha la robba sua pro indivisa, / Allegra, che la crepa delle risa.

28 Vgl. hier insbesondere das berühmt-berüchtigte Sonett *Dell’anticaglie e de’ suoi parenti* (vgl. ebda., S. 153f.), aufgrund dessen Giovanni Macchia Berni jegliche ‚Humanität‘ absprechen möchte. Vgl. G. Macchia, „Berni, il diluvio e la peste“, in: ds., *La caduta della luna*, Milano 1973, S. 13–19, hier S. 18.

Durch das gleiche paradoxe Verhältnis zwischen menschlicher Passivität und nicht-menschlicher Handlungsfülle²⁹ ist der „epische“ Höhepunkt des *capitolo* geprägt: die Schlacht mit dem Ungeziefer. Sie wirkt epenparodistisch auch insofern, als sie die Initiative entschieden einseitig dem tierischen Heer überläßt; denn „animose e valenti“ sind allein die Völkerschaften der „pulci, piattole e pidocchi“. Der gequälte Gast ist dagegen lediglich in der Defensive zu sehen, welche zweimal durch das Verb „schermire“ (V. 155, 169) bezeichnet wird. Gerade beim Versuch solcher Abwehrparaden manifestiert sich die Handlungsunfähigkeit des Pseudo-Streiters allerdings am frappantesten: zunächst treffen ihn seine verzweifelten Hiebe vor allem selber (vgl. V. 155f.); dann versagen wegen der Dunkelheit auch noch seine Augen, so daß ihm als letzter (und eher wirkungsarmer) Schutz im Gezappel (vgl. V. 176f.) einzig die Nase bleibt (V. 169–174):

Io non poteva schermirmi con gli occhi,
 Perch'era al buio; ma usava il naso
 Per conoscer le spade da li stocchi;
 E come fece con le man Tomaso,
 Così con quello io mi certifica
 Che l'imaginazion non faceva caso.

Was durch die Musenanrufung, den aus Petrarca's *Trionfi* entlehnten Überbietungsvergleich und die Anspielung auf einen elegischen Liebeskampf als Schlacht oder wenigstens Streit ausgegeben wird, erweist sich folglich, näher betrachtet, als Inbegriff des Martyriums, bei dem viele quälend handeln und einer schmerzlich leidet. Dabei fällt auf, daß dies Martyrium gewissermaßen den Schlußpunkt in einer Entwicklung setzt, welche den fremdbestimmten und zunehmend aller Spontaneität entkleideten Anti-Helden mehr und mehr verdinglicht. Ein solcher Prozeß macht ihn während der Nacht zum „Birnentorso“ oder zu „einem jener halblebendigen Würmer“, die von Ameisen angefressen werden (V. 161–165):

Er'io un torso di péra diventato
 O un di questi bachi mezzi vivi
 Che di formiche adosso abbia un mercato,
 Tante bocche mi avevan, tanti denti
 Trafitto, punto, morso e scorticato.

29 Wenn Bärberi Squarotti mit sehr schöner und plastischer Wendung von „una sorta di giardino dei supplizi per oggetti e persone“ spricht (vgl. F. Berni, *Rime*, a. a. O., S. XVIII), scheint mir das daher nicht ganz exakt; denn die Bernischen „supplizi“ verletzen stets weit intensiver die Personen als die Gegenstände.

„Durchbohrt, gestochen, gebissen und geschunden“, erscheint der Protagonist jetzt bewegungslos und selbst als Vision. Nachdem er vorher gattungsgerecht manche Schrecklichkeit geschaut hat, stellt er zuletzt, als sich auch die Narration nicht mehr fortbewegt, den eigenen Körper zur Schau, oder vielmehr: was von ihm geblieben ist; denn viel hätte ja nicht gefehlt und er wäre auf „Bedae venerabilis ossa“ reduziert worden (vgl. V. 211 ff.). Jedenfalls endet der Ärmste im Erzählsammenhang als ein besonders lang betrachtetes, immer weniger belebtes und schließlich erstarrtes Bild (V. 214f.):

Mi levai che parevo una lampreda,
Un'elitropia, una murena.

Seine allerletzte Präsenz ist die des Märtyrerfreskos, des „san Giulian dipinto“ (V. 220), des „san Giobbe in qualche muro antico“ (V. 223) und des „sant'Anton battuto dal nemico“ (V. 225).

Derart wird unter den mannigfachen Kontrasten der Epistel noch ein weiteres Paradoxon sichtbar. Es besteht in dem Umstand, daß sich hier ein Autor offenbar des turbulentesten *capriccio* bedient, um uns eine Lage der fortgeschrittenen Unselbständigkeit, Fremdbestimmtheit, am Ende der Bewegungslosigkeit mitzuteilen. Poetologisch wird ein Konzept anarchischer Freiheit aufgerufen, doch real geschildert wird mit ihm ein Vorgang der Erstarrung. Dies Paradox wiederholt sich bei Berni, dem Dichter lächerlicher Verdinglichung, zu oft, als daß es auf Zufall oder bloßen Gattungskonventionen beruhen könnte. Eher darf man in ihm wegen seiner Konstanz wohl einen gleichsam existentiellen Punkt des Bernischen Dichtens sehen, welches das Verlangen nach ungezügelter Lizenz ja stets aufs neue mit der Erfahrung von Enge und Zwang verbindet³⁰. Dafür spricht im *Capitolo del prete da Povigliano* nicht zuletzt die Betonung der Dienerperspektive, die an anderen Orten durch Hinweise auf eine verwandte Küchenperspektive ergänzt wird³¹. Es ist die Sehweise des Autors der „magre poesie“³² und des niemals unabhängig agierenden Sekretärs, der in den autobiographischen Stanzen über seine alltäglichen Bedrängnisse und Einschränkungen klagt³³:

Nessun di servitù già mai si dolse

30 Aufschlußreich ist hier vor allem die wiederholte Klage über den Zwang zur Dichtung. Sie wird angedeutet etwa im *Capitolo al cardinale [Ippolito] de' Medici* mit seinem mißmutigen Epenversprechen (vgl. F. Berni, *Poesie*, a. a. O., S. 148–152) und findet ihren deutlichsten Ausdruck im *Capitolo di Gradasso* für den gleichen Empfänger (vgl. ebda., S. 125–128).

31 Vgl. dazu besonders die an den Koch Piero Buffet gerichteten Capitoli *Della Peste* und *In laude d'Aristotele* (vgl. ebda., S. 128–142), welche den Status des Adressaten ebenso auffällig berücksichtigen wie das *Capitolo del prete da Povigliano* den Fracastoros; außerdem das Sonett mit dem programmatischen Auftakt „Non mandate sonetti, ma prugnoli“ (vgl. ebda., S. 185f.).

32 Vgl. ebda., S. 4.

33 Ebda., S. 5.

Né piú ne fu nimico di costui;
E pure a consumarlo il diavol tolse:
Sempre il tenne fortuna in forza altrui.
Sempre che comandargli il padron volse
Di non servirlo venne voglia a lui;
Voleva far da sé, non comandato;
Com'un gli comandava era spacciato.

Dabei ergibt die zitierte Stanze – wie mir scheinen will – bloß den explizitesten Ausdruck einer Klage, die sich vielfach verkleidet und verzerrt durch die verschiedensten Sonette und *capitoli* zieht. So prosaisch dies Lamento auch in seiner (menschlichen) Substanz sein mag, bewirkt es doch, daß Berni noch dem modernen Leser nicht nur den Gründer oder Exponenten einer folgenreichen *maniera* bedeutet, vielmehr – trotz allen Mangels an hochfliegender, idealer „Poesie“ – eine der eigentümlichsten und persönlichsten Stimmen, welche die europäische Renaissancedichtung hat laut werden lassen.